

# OGRIZOVIĆEVI ZAPISI O GAVELLINIM REŽIJAMA

*Ivan Trojan*

## I.

Za nadopunu ili potvrdu pretpostavljene rekonstrukcije početaka kazališno-pedagoškog i redateljskog rada Branka Gavelle nezaobilazan je, a rijetko zamjetljiv u stručnim prilogima o iznimnom kazališnom djelatniku, doprinos Milana Ogrizovića. Ogrizović će sve do smrti 1923. godine u svojim kazališno-povijesnim radovima, kritičkim tekstovima i esejima redovito poticajno i, kao rijetko tko od mnogobrojnih kazališnih kritičara moderne, stručno pratiti osam godina mlađega Gavellu. Umjetnički će im se putovi početi vidljivije presijecati već kod prve Gavelline režije 1914. godine, nastaviti će se pedagoškim radom na *dramatskoj* školi od siječnja 1920. godine, odnosno Glumačkoj školi u Zagrebu od kolovoza iste godine. Gavella će 1919. postaviti Ogrizovićevu *Smrt Smail-age Čengića*, prvi od četiriju Ogrizovićevih dramskih tekstova koji će dobiti i Gavellin redateljski potpis, a Ogrizović će pratiti Gavelline redateljske prvijence, prikazujući ih sve do režije Kosorova *Požara strasti* 1923. godine, dva mjeseca prije smrti u 47. godini.

Uz spomenute Gavelline režije Schillerove *Messinske vjerenice*, premijerno izvedene 19. ožujka 1914. u zagrebačkom kazalištu i Kosorova *Požara strasti* 9. lipnja 1923. godine, Ogrizović će prikazati premijere Shakespeareove *Ukroćene goropadnice*, izvedene 12. lipnja 1920., i prvog neometenog scenskog predstavljanja Krležina dramskog djela – *Golgote* 3. studenoga 1922., kojom započinje novo poglavlje u povijesti hrvatskog kazališta.

S druge strane, spomenimo kako Branko Gavella režira u Zagrebu Ogrizovićevu dramu *Smrt Smail-age Čengića* 16. prosinca 1919., zatim, 29. travnja 1921. *U Bečkom Novom Mjestu*, dramu koju će u Gavellinoj režiji postaviti i beogradsko kazalište 30. travnja 1928. Dana 13. listopada iste godine Gavella režira na beogradskoj pozornici *Hasanaginicu*, dramu koju će zagrebačka publika u Gavellinoj režiji imati prilike vidjeti 7. ožujka 1942. godine. U međuvremenu, Ogrizovićevu prigodnicu *Slava njima* redatelj će pripremiti za zagrebačku pozornicu na koncu kazališne sezone 1938./39.<sup>1</sup>

## II.

Ni točno određenje Gavelline odlučujuće uloge pri osnutku druge hrvatske ustanove za izobrazbu glumaca, koja je započela s radom kao provizorni kazališni zavod u listopadu 1919. godine, a zatim u kolovozu 1920. postala Glumačka škola u Zagrebu pod državnim patronatom, uz to pravilno promišljanje o redateljevoj estetičkoj i psihologijskoj teoriji glumčeva stvaranja te o nacionalno-socijalnom poslanju što ga kazalište kvalitativno unaprijeđeno Glumačkom školom mora izvršiti, ne bi bilo moguće bez Ogrizovićeve kazališno-povijesnoga djela objavljena 1922.

---

<sup>1</sup> 19. lipnja 1939.

pod naslovom *Glumačka škola u Zagrebu. Njezin postanak, historijat i razvoj od provizornog kazališnog zavoda do državne škole*.<sup>2</sup>

Ogrizović će u svojem vrijednom kazališno-povijesnom radu Branka Gavella označiti kao osobu koja je inteligentno iskoristila nastanjenje 1919. godine u Zagrebu, nakon prevrata u Rusiji, poznatog ruskog redatelja i glumca Jurija Erastoviča Ozarovskoga, vrsnog glumačkog pedagoga koji je praksu stekao na petrogradskoj glumačkoj akademiji. Imajući Ozarovskog u planu kao nastavnika glume i jednog od temeljnih stupova druge glumačke škole u Zagrebu, Gavella će projicirati nastavni plan i program ustanove za izobrazbu glumaca i 15. rujna 1919. godine ponuditi vladi Kraljevine SHS prijedlog o pripremama za osnutak *dramatske* škole u smislu privremene, provizorne obuke pod okriljem Hrvatskoga narodnog kazališta, čiji bi krajnji cilj bio osnutak glumačke akademije. Ogrizović će smatrati taj Gavellin program iznimno važnim za evoluciju hrvatskog kazališta, ocijenit će ga kao »moderno umjetničko opažanje«<sup>3</sup> te će ga u svojem kazališno-povijesnom djelu pretiskati u cijelosti. Modernim Ogrizović drži Gavellino obrazloženje potrebe za osnutak ustanove za glumačku izobrazbu, u kojem stoji kako je, za razliku od drugih umjetnosti, bespredmetnim smatrati da ustanova za obrazovanje glumaca nije potrebna jer:

- a) Glumačka je umjetnost usko vezana za organizaciju skupina u kojima će oni najveći talenti (geniji) tražiti podršku »vještih, spremnih i savjesnih umjetničkih radenika«.<sup>4</sup>
- b) Riječ i gesta kao materijali glumačke umjetnosti vezani su uz psihofizičke funkcije života, one se svakodnevnom životu nesvjesno obavljaju te je glumcu potreban mukotrpan i metodičan rad

---

<sup>2</sup> M. Ogrizović: *Glumačka škola u Zagrebu. Njezin postanak, historijat i razvoj od provizornog kazališnog zavoda do državne škole*, Tisak Kr. zemaljske tiskare, Zagreb, 1922., 35 str.

<sup>3</sup> Isto, str. 7.

<sup>4</sup> Isto.

kako bi uspio glumačka umjetnička sredstva svjesno i pravilno probati, regulirati i upotrijebiti, izlučiti ih iz iskustvenog mehaničkog reagiranja. Glumac, prema Gavelli, »mora zapravo da nanovo uči govoriti, disati i kretati se«.<sup>5</sup>

- c) Naša je jezična kultura neizgrađena i za razliku od nacija s ustaljenom jezičnom i društvenom kulturom i obrazovanošću, nemoguće je da u takvom kulturnom prostoru glumac početnik nađe uzore od kojih će moći učiti i izgrađivati glumačku osobnost. Glumačka škola, a u budućnosti i pozornica, pridonijela bi širenju pravilnog akcenta i izgovora jer dotadanji glumci, prema Gavellinu mišljenju, nisu u potpunosti svladali jezične tehnike i time bi škola vršila zadaću opće kulturne vrijednosti.
- d) Otvaranje novih pozornica diljem Kraljevine SHS iziskuje potrebu za kvalitetnim glumačkim podmlatkom koji će stvarati glumačka škola.
- e) Nedopustivo je da se novi glumački talenti otkrivaju pukom slučajnošću te da su početnici prepušteni individualnom, nesustavnom obrazovanju.
- f) Svakodnevno apliciraju mladi u želji da se posvete glumačkoj struci.

U nastavku Gavella predstavlja koncizan i stručan izvedbeni plan umjetničke institucije, konkretan popis kolegija, njihovo stručno obrazloženje uz popis pripadajućih predmetnih nastavnika koji predlaže za osnutak, isprva glumačke škole, a zatim, s neskrivenom težnjom zbog sveobuhvatnosti programa, i buduće akademije.<sup>6</sup> Gavellin je nacrt programa

---

<sup>5</sup> Isto, str. 8.

<sup>6</sup> 1. Hrvatsko-srpski jezik. Glavno iz gramatike i teorije akcenta. U prvom redu praktične vježbe. Nastavnik prof. Milan Ogrizović. Taj predmet pohađali bi i gotovi glumci, kojima još treba vježbe u korektnom govoru.

u osnovnom dijelu prihvaćen vladinom uredbom od 23. listopada 1919. godine te se izrađivaču nacрта povjerila privremena uprava škole za godinu 1919./20. da bi druga *dramatska* škola kao kazališna institucija s nastavom započela 12. siječnja 1920. godine. Te školske godine Gavella je izvodio kolegij *Povijest književnosti* u kojem je, prema Ogrizovićевой zabilješci, učenicima: »davao... općenite poglede na veze književnih proizvoda s umjetničkim razumijevanjem i interpretiranjem, naročito lirike s melodijom govorene riječi a onda segnuo u starinu, u povijest drame i pozornice te osvijetlio pojam tragičnog i komičnog kod Grka...«<sup>7</sup> Dana 18. veljače 1920. godine Gavella je imenovan ravnateljem *dramatske* škole da bi ga

---

2. Tehnika glasa i govora. Pravilno disanje, izgovaranje, jezična gipkost (Geläufigkeit), tempo, logični i čuvstveni naglasak, *dramatska* melodija, izgradjivanje većih perioda. Nastavnik gdja. Strozzi (Vavra, Markovac, Raić).

3. Glumačko izradjivanje uloga. Dramatski govor, spojen s gestom i mimikom. Najprije na tipičnim vježbama, pojedine tipične kretnje, situacije, male scene, monolozi, dialozi, mali ansambli, zatim izradjivanje cijelih uloga. Praktična poduka u izradjivanju maske. Nastavnik Jurje Erastović Ozarovski (Raić).

4. Povijest svjetske književnosti s obzirom na razvoj drame i kazališta. Estetsko-psihološka analiza pojedinih drama s osobitim obzirom na potrebe glumca. Nastavnik dramaturg.

5. Povijest umjetnosti s osobitim obzirom na kazalište. Nauka o kostimu. Nastavnik prof. dr. Artur Schneider.

6. Pozorišna tehnika. Dekor, rasvjeta i t.d. Nastavnik scenograf.

7. Njemački ili talijanski jezik. Nastavnik jedan od stručnih učitelja toga jezika. Svrha nastave izgovor i elementarno razumijevanje.

8. Francuski jezik, k.g.

9. Ples, mačevanje, tjelovježba, šport. Nastavnici baletni meštar i koji u srednjoškolskih učitelja tjelovježbe. (Ovaj je predmet osobito važan, te se ne bi podnipošto smio zanemariti. Mogli bi ga polaziti i gotovi glumci).

10. Elementi muzike i pjevanja. Nastavnik jedan od kazališnih kapelnika. I taj je predmet vrlo važan, jer je izoštren sluh svakom glumcu od velike važnosti. (Preuzeto iz: M. Ogrizović: *Glumačka škola u Zagrebu. Njezin postanak, historijat i razvoj od provizornog kazališnog zavoda do državne škole*, Tisak Kr. zemaljske tiskare, Zagreb, 1922., str 8.

<sup>7</sup> Isto, str. 10.

nepuna dva mjeseca poslije zamijenio Branimir Vizner-Livadić. Gavella je ostao nastavnik u školi predajući na kolegiju naslovljenom *Praktična dramaturgija* u kojem se bavio krucijalnim prizorima iz svjetskih drama i interpretirao ih iz pozicija glumca i redatelja. Odlukom bana Hrvatske i Slavonije od 3. kolovoza 1920. godine, iz provizornog kazališnog zavoda nastaje državni zavod pod nazivom Glumačka škola u Zagrebu s Gavellinim presudnim značajem za njezino utemeljenje.

### III.

Za razumijevanje redateljskog razvitka Branka Gavelle Ogrizović postaje važan onoga trenutka kada u prikazima premijera, za razliku od svojih kolega, kazališnih kritičara moderne, isuviše opterećenih značajkama dramskog djela i glumačkim interpretacijama, u nemalom broju redaka primjećuje redateljev utjecaj u formiranju predstave te se odmiče od ustaljenog promatranja redatelja kao marginalne pojave unutar kazališnog čina koja usklađuje međusobni prostorni odnos glumaca u tlocrtu pozornice, a katkad scenski oblikuje književni predložak. Druga je važna značajka Ogrizovićeve kritike primjećivanje likovne opreme predstave kao svojevrsne novine u inscenatorskoj praksi o kojoj se također iznimno rijetko piše.

U prikazu u kojem ocjenjuje uspješnost Gavellina redateljskog debija iz 1914., Schillerove *Messinske vjerenice*, Ogrizović je zapisao: »U režiji je debitirao g. dr. Gavella te pokazao i ukusa i razumijevanja. I on se prilagodio shakespeareškoj pozornici, koju ravn. Bach uvodi za sve kostimirane komade, a samo je od nje odstupio u slikama kraj samostana, koje su se doimale slikovito i gotovo operno. Dok još nemamo okruglog svoda i svih stiena okvira, moramo se zadovoljiti i onakim dvostrukim karakterom pozornice, ma da zapravo smeta jednovitom dojmu. U samoj pak izvedbi,

naročito kod solista, proveo je dr. Gavella jednovit karakter i svagdje dao osjećati literaturu...«<sup>8</sup>

Primjećuje Ogrizović u mladoga redatelja izvrsnu upućenost u scenska pitanja što ih postavlja Schillerovo djelo te ga stoga prepoznaje kao vrsnog poznavatelja antičkih dramaturgijskih zadatosti, posebice pri primjeni zbora u tragediji što Gavella umješno prilagođava zahtjevima svog vremena i tehničkim mogućnostima zagrebačke pozornice. U Ogrizovićevim rečenicama moguće je razaznati i da redatelj u okružju klasične antičke drame eksperimentira anticipirajući modernistički neoklasicizam kada spominje slikovitost prizora kraj samostana.

Redateljski postupak u mnogom opširnije i preciznije komentira Ogrizović nakon premijere *Ukroćene goropadnice* u Zagrebu u lipnju 1920. na stranicama »Doma i svijeta«. U uvodu prikaza Ogrizović napominje kako je danas pogrešna linearna dispozicija Shakespeareova djela što je sve donedavno bio slučaj na zagrebačkoj pozornici. Tako se prisjeća »Fijana koji je krotio obijesnu Šramovu u sasvim realističnoj igri, kao da glumi savremenu duhovitu salonsku igru.«<sup>9</sup> Podržava moderne režije Shakespearea Hagemanna i Reinhardta, koji radikalno skraćuju perspektivu djela bržom izmjenom scena u stalnom okviru. Traženi su brz tempo i kontinuirani ritam. Upravo značajke koje priziva Ogrizović i dobiva na zagrebačkoj pozornici. Oduševljava ga režija *Ukroćene goropadnice* Branka Gavelle u kojoj prepoznaje »scenu na sceni, talijansku komediju dell'arte u naturalističku okviru pijančevu.«<sup>10</sup> Gavella ne izostavlja prolog o Christopheru Slyu (kotlokrpi Krsti Liscu) koji će se tijekom predstave uvući u gledalište i neprestanim dobacivanjima komentirati zbivanja na *pravoj* pozornici, istovremeno zabavljajući publiku. Ogrizović oduševljeno

---

<sup>8</sup> ... /M. Ogrizović/: »Premijera *Messinske vjerenice*«, *Narodne novine*, 80/1914., 65 (20. III.), 4.

<sup>9</sup> O. /M. Ogrizović/: »Novo naučena *Ukroćena goropadnica*«, *Dom i svijet*, 33/1920., 14, 277.

<sup>10</sup> Isto.

odobrava Gavellin postupak davanja prigode glumcima za nesputanost igre, zamjerajući glumcima na pozornici što se u cijelosti nisu prepustili lakrdijaštvu. Zaključuje Ogrizović kako je: »G. dr. Gavella već sa svojom inscenacijom *Otela* (Zagreb, 17. veljače 1919., nap. I.T.) pokazao, da je na pravom putu k shvatanju Shakespeare-a, a s *Goropadnicom* je postao umjetničkim interpretom komične iluzije, po kojoj makar i staro pozorišno djelo živi svojim pravim, uskrslim životom. On nije transponirao djelo u naše doba, kako to većinom čine Nijemci u svojim *preradbama*, nego je ono samo vrijeme prenio k nama, a samo tako ima smisla donositi velika djela starih majstora. To je ukus i to je napredak.«<sup>11</sup> Potiče Ogrizović Gavellu da svojim režijskim idejama da maha i izražaja, čudi ga njegova mladost s obzirom na ozbiljnost pristupa predlošku te sažima njegov dar u jednu riječ – *umjetnik*.

Prikaz praižvedbe Krležine *Golgote* Ogrizović će započeti pojašnjavajući kako se Krležini dramski tekstovi nisu ranije postavljali na zagrebačku pozornicu uslijed nemogućnosti ispunjenja tehničkih zahtjevnosti, objasniti će ulogu cenzure pri zabrani prikazivanja *Galicije* te napomenuti kako je desetogodišnje Krležino čekanje pred *Talijinim vratima* stvorilo pozitivnu atmosferu u kritike i publike pred prikazivanje Krležina »silom prilika prvijenca«.<sup>12</sup> Osim tog izvanumjetničkog razloga, za neosporan uspjeh predstave Ogrizović drži zaslužnim redatelja Gavellu i scenografa Ljuba Babića: »Ravnatelj dr. Gavella dao (joj) je doista kongenijalnu režijsku aureolu, kao što je umjetnik Ljuba Babić sadržaj uokvirio sugestivnim i modernim interieurima. Tri su majstora podigla i opremila skele, sipala s nje reflektorima u publiku zrake vizionarnosti s podjednako tamne i prigušene pozornice, bučila, lupala i lomatala (a pomagao im je fujuk vjetra i prasak pušaka) tako, da je kao nekoć kod Andrejeva, koji je u Rusiji davno izašao iz mode, izvanji topot i bljesak tehničkih pomagala zapanjivao, strašio i

---

<sup>11</sup> Isto.

<sup>12</sup> Usp. dr. O. /M. Ogrizović/: »Hrvatsko narodno kazalište (Miroslav Krleža: *Golgota*)«, *Dom i svijet*, 35/1922., 22, 437.



hipnotizirao publiku: ona je u toj umjetnoj oluji napetim uhom hvatala šapte, povike razbijene fraze i riječi, što su kao iskre frcale s pozorišnih nakovnja, da bar netko uhvati sadržaj i smisao.«<sup>13</sup> Gavellina redateljska interpretacija, jasno vidljiva u Ogrizovićevu prikazu, koja bi trebala imati važnu ulogu pri nadopuni ili potvrdi rekonstrukcije tog kazališnog čina, očito je uključivala svjetlosnu i zvučnu kulisu predstave, područja koja omogućuju sugeriranje ekspresionističke atmosfere. Iz Ogrizovićeva prikaza vidljivo je da redatelj u predstavi ostvaruje auditivne signale ili ističe svjetlosne akcentuacije čime se slika realiteta rastvara u podsvjesni nagovještaj, što postaje jasna naznaka za prodor ekspresionističkih signala u primarni autorov scenski naturalizam – stvaranje ekspresionističke scenske slike. Ogrizović će, s obzirom na trenutak pogleda, vizionarski zapaziti kako se »ni idejno ni tematski ne izdiže Krležina *Golgota* toliko nad prosječnost koliko umjetnički, to jest bojama svojih prizora. Kako on neopaženo iz najbanalnijeg realizma svagdašnjice i okoline prelazi u naturalizam osjećaja, dok ne završi u simbolizmu i vizijonarnosti ideja – može se vidjeti u drugoj slici, kad radnik Pavle ne prima u kuću ranjenog druga, a on umire s vizijama (Na ovome mjestu dogodila se nehotična Ogrizovićeva pogreška. Naime, Ksaver na Ženin nagovor u drugome činu ne dopušta ranjenom i bunovnom Pavlu ulazak u njihov dom pa je nedugo zatim Pavle uhićen i obješen o drvo ispred Ksaverove proleterske kućice, nap. I.T.), ili još bolje u slici na groblju, kad taj isti, sad već također vizionarni Pavle, prima glasove s onkraj groba o izdajstvu *vođe* (I u ovom je primjeru Ogrizović najvjerojatnije zamijenio ista dramska lica. Pretpostavljam da je opet riječ o Ksaveru kojem se u četvrtom činu Krležine drame, što se odvija u suton nad otvorenim grobom, ukazuje Pavle te opetovano prokazuje Kristijana kao izdajicu. Ksaver se uslijed grižnje savjesti što ranjenog Pavla nije skrio u kuću, čime je neizravno sukrivac za Pavlovo smaknuće, sukobi s Kristijanom tijekom njegovog paroksičnog govora nad otvorenim

---

<sup>13</sup> Isto.

grobom, nap. I. T.) dok se fraze izdajnikove monotono gube u pozadini! (Genijalno riješenje dra. Gavella).«<sup>14</sup> Priznat će istovremeno Ogrizović Gavelli i spretnost u režiji golemih masovnih prizora u kojima se očituje Gavellina svjesnost važnosti dinamičkog značenja koje velika glumačka skupina može zadobiti na pozornici posebice u kontrapunktalnim obratima naspram pojedincu. Takvim rješenjima, koje precizno navodi Ogrizović, Gavella traži prostora vlastitim istraživanjima ekspresionističkog koda stvaranog u uskoj suradnji sa scenografom Babićem.

Iako je, uz režiju predgledbajevske Krležine dramatike i Shakespeareova *Rikarda Trećeg*, jedan od temeljnih dokaza Gavelline pripadnosti scenskom ekspresionizmu sadržan u uprizorenju Kosorova *Požara strasti* iz 1923. godine, Ogrizović će, kao neosporni pobornik i odčitavatelj Gavellinih i Babićevih ekspresionističkih signala, nerado dati do znanja u prikazu *novo naučene reprize Kosorove drame* kako se Gavella u redateljskom postupku nije jasno definirano između secesijskih odzvuka i folklorno-naivnog ekspresionizma, stilske oznake koju će Gavella zapisati uz Kosorov dramski tekst u eseju *Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti*.<sup>15</sup> Indikativno je kako će istovjetan stilski spor kritičar Milan Begović primijetiti pri Gavellinoj režiji Kosorove *Nepobjedive lađe* u prosincu 1920. godine. Ogrizović zapaža kako: »Kosorova drama ima dubokih, mutnih i poput virova moćnih mjesta, koji elementarnom snagom pokreću prizore, ponekad prazne i nepotpune. Zadaća je po tom režije, da ta mjesta tako izdigne i potencira, kako bi se svi drugi nedostaci pod tutnjem njihovim izgubili. To bi bilo s tim lakše, što Kosorov bujni jezik baca zrake daleko poput reflektora, a osim toga primarnošću svojih erupcija prelazi u biblijski stil... Trebalo je dakle polaziti od Kosora a ne od Slavonije i to je osnovna pogreška našeg *obnovljenog* režijskog

---

<sup>14</sup> Isto.

<sup>15</sup> Usp. B. Gavella: »Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti«, u: B. Gavella: *Književnost i kazalište*, Matica hrvatska, Zagreb, 1970.

shvaćanja *Požara strasti*. Težište se okrenulo na ravnu, pustu, razvučenu i recimo: dosadnu Slavoniju, na bujnost kostima i dekorativnog pristupa, na one tužne i pretužne, gotovo stepske međućinske melodije (g. Baranović), a zaboravilo se na natpis: požar i strasti, na krv koja gori, na Gušu Rigalina, koji se s vukom razgovara i otimačinu smatra svojim pračovječnim pravom.«<sup>16</sup> Zamjera Ogrizović redatelju što je strast utkana u dramski tekst pretpostavljena auditivnoj i vizualnoj dekorativnosti. Mišljenja je upućeni kritičar kako je inscenirati primitivan nagon i instinkt bilo mnogo lakše no u Golgoti, »jer Kosor ove dimenzije nosi u sebi kao urođene, dok su to kod Krleže strani odjeci neobično razvijene rezonance.«<sup>17</sup> Zamjera Ogrizović i scenografu Babiću, označujući uspjelim isključivo interijer sobe i dvorište u posljednjoj slici, kako je u svom umjetničkom postupku nepravilno potencirao dramski prostor – »ravnu, pustu, razvučenu i recimo: dosadnu Slavoniju«,<sup>18</sup> a ne Kosorov eruptivni dramski izričaj. Upućuje kritičar scenografa da je trebao posegnuti za rješenjem nalik na Meštrovićevu koncepciju »za slike rogatih volova i tripudij većih plugova, pa brčina i kose, koje bi bile slične Hudožestvenicima u 'Caru Fiodoru', iako to nije historijska drama. Ukratko: Kosorov 'Požar strasti' dobio je skupocjen okvir, ali slika još nije progovorila onim svojim silnim glasom, koji se čuje i naslućuje kod čitanja«,<sup>19</sup> zaključuje Ogrizović.

U Ogrizovićevim prikazima inicijalnih redateljskih postupaka Branka Gavella pratimo redateljevu afirmaciju od trenutka kada napušta doslovnost naturalističkih detalja i stilskih značajki Reinhardtove redateljske metode, oslanjajući se na praksu svog prethodnika Ive Raića. Ogrizović potiče redateljev odabir kvaliteta scenskoga ekspresionizma, osjećajući ga kao prostor u kojem se Gavella izvrsno snalazi i najdjelotvornije iska-

---

<sup>16</sup> \*\*\* /M: Ogrizović/: »Hrvatsko narodno kazalište. (Novo naučena repriza Kosorove drame *Požar strasti*)«, *Dom i svijet*, 36/1923., 12, 222.

<sup>17</sup> Isto.

<sup>18</sup> Isto.

<sup>19</sup> Isto.

zuje, žaleći u trenucima redateljeva odustajanja od iskazivanja prodorne ekspresionističke scenske slike prigodom promišljanja predložka koji prirodno iščekuje takav inscenatorski zahvat.

Ogrizovićevi članci o Gavellinim režijama:

- »Schillerova *Messinska vjerenica*«, *Narodne novine*, 80/1914., 63 (18. III.), 3.
- »Premijera *Messinske vjerenice*«, *Narodne novine*, 80/1914., 65 (20. III.), 4.
- »Novo naučena *Ukroćena goropadnica*«, *Dom i svijet*, 33/1920., 14, 277-278.
- »*Ukroćena goropadnica*«, *Kazališni list*, 1/1921., 8, 4.
- »Hrvatsko narodno kazalište (Miroslav Krleža: *Golgota*)«, *Dom i svijet*, 35/1922., 22, 437.
- »(Novo naučena repriza Kosorove drame *Požar strasti*)«, *Dom i svijet*, 36/1923., 12, 222.

## OGRIZOVIĆ'S NOTES ON GAVELLA'S DIRECTING

### *A b s t r a c t*

In Ogrizović's descriptions of Branko Gavella's directing procedures, we can follow the director's affirmation from the moment when he left the literalness of naturalistic details and the stylistic characteristics of Reinhardt's directing method, relying instead on the practice of his predecessor Ivo Raić. Ogrizović encourages the director's selection of certain stage expressionism qualities, considering it a space in which Gavella handles himself extremely well and expresses himself most effectively, also regretting the moments of the director's withdrawal from penetrating expressionistic stage pictures while contemplating a template that naturally awaits such representative intervention.